

传统文化与古典戏曲(十)

郑传寅

湖南人民出版社

—

的微妙关系。苏辙《自写真赞》曰：“心是道士，身是农夫，误入廊庙，还居里闾。秋稼登场，社酒盈壶。颓然一醉，终日如愚。”[1]黄庭坚《写真自赞》曰：“似僧有发，似俗无尘，做梦中梦，见身外身。”[2]他们不是教徒，但却“归依正法”，似僧而有发，似俗而无尘。即使是那些高举反对佛、道旗帜的文人，也往往陷于异端而不自知，自觉不自觉地从中汲取精神营养。譬如，唐代的韩愈、李翱即是如此。元和十四年（819年），宪宗派宦官杜英奇等三十余人将法门寺所藏佛指骨一节，迎至宫中，供养三天，然后又令各寺轮流供养。正当士庶百姓争相仿效，宪宗也兴趣正浓之时，韩愈呈上《谏迎佛骨表》，犯颜直谏，指出此举“伤风败俗，传笑四方”，“佛不足事”，事佛求福只会得祸，当将“此骨付之有司，投诸水火，永绝根本”。韩愈因此触犯“天怒”，宪宗欲将其处死，幸群臣力谏得免，韩愈由刑部侍郎被贬为潮州刺史。然而韩愈却和一些和尚关系密切。他在《与大颠师书》中，还极力称赞大颠和尚的人品。因此，司马光认为，韩愈虽然极力排佛，但同样受到了佛教的深刻影响，他“遍观佛书，取其精粹而排其糟粕”。[3]李翱更是如此。他力排佛教，但其理论学说中亦大量融入了佛学思想。宋代文人对佛教也是相当迷恋的，谈禅论佛是两宋文人生活的重要内容。宋代的诗歌、绘画以及文艺批评都受到了佛教思想——特别是禅宗的深刻影响。

我国古代戏曲艺术家中真正出家修道的人是不多的，因为张扬人欲的戏曲与禁欲主义的宗教颇多抵牾。但是许多戏曲艺术家是“江湖醉仙”，他们的人生态度和艺术思想都不同程度地受到过佛、道二教的影响。下面以元代剧作家为例说明之。由于种种原因，元代剧作家的生平事迹已难于稽考，但从元曲作家留下的散曲中，我们仍可清楚地看到他们与宗教的深刻联系。关汉卿写有《闲适》小令四首，形象地反映了宗教思想对其人生态度的影响：

[南吕]四块玉

闲适

适意行，安心坐。渴时饮饥时餐醉时歌，困来时就
向莎茵卧。日月长，天地阔，闲快活。

旧酒投，新醅泼。老瓦盆边笑呵呵，共山僧野叟闲吟和。他出一对鸡，我出一个鹅，闲快活。

意马收，心猿锁。跳出红尘恶风波。槐阴午梦谁惊破？离了利名场，钻入安乐窝，闲快活。

南亩耕，东山卧。世态人情经历多。闲将往事思量过，贤的是他，愚的是我，争甚么！

白朴的散曲作品也表达了乐山乐水，远害避祸，修道学仙的人生志趣：

[中吕] 阳春曲

知几

知荣知辱牢缄口，谁是谁非暗点头。诗书丛里且淹留。闲袖手，贫煞也风流。

今朝有酒今朝醉，且尽樽前有限杯。回头沧海又尘飞。日月疾，白发故人稀。

不因酒困因诗困，常被吟魂恼醉魂。四时风月一闲身。无用人，诗酒乐天真。

张良辞汉全身计，范蠡归湖远害机。乐山乐水总相宜。君细推，今古几人知？

有“神仙”之称的马致远更是与宗教有不解之缘，他不仅写有多部神仙道化剧，而且在散曲作品中曾多次写到自己的处世态度，以[双调]“夜行船”最为著名，另外还有一些散曲作品也吐露了他“跳出红尘外”的心曲：

[南吕]四块玉

恬退

绿鬓衰，朱颜改，羞把尘容画麟台，故园风景依然在。三顷田，五亩宅，归去来。

绿水边，青山侧，二顷良田一区宅，闲身跳出红尘外。紫蟹肥，黄菊开，归去来。

翠竹边，青松侧，竹影松声两茅斋，太平幸得闲身在。三径修，五柳栽，归去来。

酒旋沽，鱼新买，满眼云山画图开，清风明月还诗债。本是个懒散人，又无甚经济才，归去来。

正因为元代戏曲作家与宗教关系密切，所以，元杂剧中受到宗教思想影响的作品是相对较多的，世俗迷信和道教对元杂剧的影响尤其显著。

明清两代也有戏曲艺术家好道佞佛，从宗教中寻找慰藉，或者从中汲取精神养料。汤显祖与“明末四高僧”之一的达观和尚过从甚密。达观曾赐给汤显祖两个法号，他不仅影响了汤显祖的人生志趣，对其艺术创作也有巨大影响。汤显祖尺牋《答吕玉绳》说：“去春稍有意嘉隆事，诚有之。忽一奇僧唾弟曰：严（嵩）、徐（阶）、高（拱）、张（居正），陈死人也，以笔缀之，如以帚聚尘。不如因任人间，自有作者。弟感其言，不复厝意。”《答邹宾川》说：“弟一生疏脱。然幼得于明德师，壮得于可上人。”[4]明德师指泰州学派的罗汝芳，可上人即真可，也就是达观和尚。汤显祖的多部剧作从宗教中摄取了意象，受到宗教思想的影响。“佛教的虚无出世、忍辱求安的观念在他的身上也有明显的反映。这些在他所创作的《临川四梦》中，以不同的形式表现出来。如果说在《牡丹亭》里还主要体现在人幽两世的构思上，那么在《邯郸梦》、《南柯梦》里，则更多地写‘净世纷纷蚁子群’的人生如梦的观念。这两出戏……都是在佛教影响下创作的。汤显祖在他的剧本中，一方面对富贵利禄进行了批判，另一方面又常把人生描写为‘空花梦境’。”[5]孔尚任奉命南下治水期间，特意到栖霞山白云庵访问张瑶星道士，后来，他让《桃花扇》的男女主人公在这里聚首，让道士喝断李、侯二人“情根”，使之双双“入道”。

宗教作为一个影响广泛的独立的意识形态“部门”，不可能不对戏曲艺术发生影响。宗教利用戏曲张扬教义，致使戏曲中确有一部分称道灵异、弘扬“大法”的宗教剧；乡民演戏敬神，宗教祭祀往往伴随着戏曲活动；戏曲演出托庇于神庙，有了一个“堂皇”的借口，给自己涂上了一层“保护色”；戏曲从宗教中摄取意象，灵魂不灭、阴阳两界的信仰成为某些剧作艺术构思的出发点，人生如梦的人生观成为部分剧作家观察生活和评价生活的角度与尺度，善恶有报的思想内化为大快人心的结构模式，称道灵异、作意好奇的宗教仪式和典籍激发了戏曲艺术家丰富的想象力，养成了创作主体和受众对传奇趣味的追慕，铸就了戏曲艺术神奇玄妙的艺术面貌和品格。然而，在古典戏曲中，主旨在于张扬教义的宗教剧并不是太多，尽管灵魂不灭、阴阳两界、因果报应的神学信仰是一部分剧作建构剧情的出发点，但这些剧作的主旨不一定都在于张扬宗教教义；摄取了宗教意象的宗教故事剧也不等于就是宗教剧，相反，倒有可能是对宗教的嘲弄和批判，古典戏曲中嘲弄、批判宗教的剧作也是不少的。

总之，从总体上看，张扬人欲、娱情赏心的戏曲与旨在禁绝人欲的宗教在实质上

是尖锐对立的。装扮性很强的宗教仪式对戏曲的创生可能会有一定的启发或促进作用，但戏曲并非像古希腊戏剧那样由某一宗教仪式所直接衍生，它有着多元“血统”——既有远源，还有近源。宋金时期的说唱艺术才是戏曲的直接“母体”。宗教与戏曲的关系是相当复杂的——既互相排斥，又相互利用，但似乎不存在一个衍生另一个的血缘关系。

第一章 意象的摄取与教义

的张扬

一 宗教与戏曲的表层结构

戏曲与宗教有着许多的相似之处。宗教以近乎迷狂的感情态度和幻想的形象去把握世界，创造了数不尽的神祇和神奇诡谲的灵异故事，它给戏曲输送了大量神奇瑰丽的意象，戏曲演出托庇于神庙，借助宗教的广泛影响，集结观众；宗教则利用戏曲这一大众娱乐样式弘扬教义，争取信徒。宗教与戏曲是两个独立的意识形态“部门”，但二者之间确实又有不解之缘。

一 戏

行祀神

在我国古代，世上三百六十行，行行都有自己崇奉的神祇，这充分说明了宗教对社会生活的广泛影响。有趣的是，戏行之神却是道教一个并不起眼的俗神——二郎神。李渔《比目鱼》传奇写道：“凡有一教，就有一教的宗主。二郎神是做戏的祖宗，就像儒家的孔夫子，释家的如来佛，道家的李老君。我们这位先师极是灵显，又极是操切，不像儒释道的教主，都有涵养，不记人的小过。凡是同班里面有些暗昧不明之事，他就会觉察出来，大则降灾降祸，小则生病生疮。你们都要紧记在心，切不可犯他的忌讳！”[6]二郎神是道教神祇，“名位不振”。据《三教搜神大全》和《苏州府志》载，二郎神乃隋代道士赵昱，昱曾从道士李珣隐青城山，隋炀帝起为嘉州太守。时郡左河内有蛟龙为患，昱驾舟率壮士持刀入水，斩蛟首奋波而出。死后，嘉州水涨，蜀人见其雾中乘白马越流而过，故立庙灌口纪念，号“灌口二郎神”。早在宋代，二郎神就被道教封为“清源妙道真君”。朱熹则认为二郎神是治水有功的秦蜀郡刺史李冰次子，也有认为二郎神是李冰本人的。这些不同的说法有一点是共同的：二郎神是治水的英雄，是“清源”的水神。一个治水的英雄，与戏曲从来无涉，怎么会

成为戏神的呢?汤显祖在《宜黄县戏神清源师庙记》中说,乃是因为他“为人美好,以游戏而得道,流此教于人间”。不知此说有何根据。总之,旧时戏台的“戏房”神龛内的二郎神像并不是《西游记》里那个手持兵刃,三目圆睁的凶恶武夫,而是一容貌姣好,面慈心善的白面郎君。戏曲艺人们并不怎么清楚这位“祖宗”、“先师”的来历,有的在供奉戏神的神龛上写上“翼宿星君”,有的又称之为“老郎”;有的则说,这位先师就是寄身梨园的唐玄宗……其实,对于拜倒在神祇脚下的众生来说,他面前这位尊神的“身世”是无关紧要的。我国民间许多行业的保护神大多数来历不明,但人们愿意相信这位神祇就是他这一行的“祖师”,或者说,他们需要这样一位保护神,于是就顶礼膜拜。一人倡之,百人随之。在礼神拜佛这个问题上,不怕以讹传讹,神本来就是人凭想象创造出来的。对神的信仰和崇拜本来就是建立在盲目的基础之上的。神的来历如果太清楚了,太实了,反而会失去“神性”。艺人们虽然不清楚戏神的来历,但对他的礼拜却极勤。演出时,多要在后台设神像,拈香礼拜,求其保佑演出成功。有些艺人还在家中供奉戏神。

旧时,艺人中还有崇奉关帝的习俗。如果那一天有“关戏”,开脸(勾画脸谱)得让扮演关公的演员先来,余脚不敢占先,因为关云长是神,所以,即使是为戏行所重的丑角,也得对他让步。[7]关公既是道教的神祇,又是佛教的神祇。关羽原为三国蜀汉刘备武将,忠义武勇,死后,头葬河南洛阳,身葬湖北当阳玉泉山。宋代即开始流传其降魔伏怪,卫国护驾的“显灵”故事,从宋至清,屡加封号,庙祀遍于海内。宋徽宗崇宁元年追封“忠惠公”,宣和五年封“义勇武安王”,明万历三十三年封“三界伏魔大帝神威远震天尊关圣帝君”;清代加封“忠义神武灵佑仁勇威显护国保民精诚绥靖赞宣德关圣大帝”。假托其名的劝善“经书”有多种。关羽又被佛教尊为“伽蓝神”,佛教寺庙通常也供奉关公神像。《佛祖统纪》卷六《智者传》载,天台宗创始人隋时高僧智顗在当阳曾举行为关羽“授五戒”的仪式。

旧时,戏行中又有做“九皇会”的习俗,方向溪《梨园话》一书说:“伶界举行九皇圣会于梨园新馆,朝夕焚香啐经,伶工多素食。”[8]“九皇”亦为道教神祇。一说指天、地、人各三皇,合称九皇。《太平经》:“天有三皇,地有三皇,人有三皇。”据道教典籍《九皇图》所描述,其状貌或人首蛇身,或人面龙身,颇是怪异;一说指北斗七宫和左辅右弼九星君。

戏行祀神的习俗从一个侧面说明了宗教对戏曲的影响。宗教给戏曲送去一位“祖宗”,戏行通过这位神祇“名正言顺”地同宗教攀上了关系。尽管这位“祖宗”在道

教神谱中地位是那样卑微，但他总还是宫观中的一位神祇，据说，他和天廷的玉皇大帝还有些瓜葛。总之，一旦有了这位“祖宗”，戏曲就成了神灵创造的东西，而且得到神灵的保护。这样，备受歧视的戏剧事业也就增添了些许神圣色彩。戏曲艺人将戏剧置于宗教的卵翼之下，“饥不择食”地从道观中抢来这位不伦不类的“祖宗”，足以看出宗教的“崇高”和戏行的“卑微”，足以看出宗教对戏曲的巨大影响。戏行祀神的习俗还说明，宗教对戏行的影响主要是诵经念佛，斋戒拜忏等世俗化方式，戏曲艺术对宗教作了世俗化的理解。在艺人们看来，神灵和人一样，也是极喜欢娱乐的，他们对戏剧事业是充满热情的。因此，每当神灵生日，演剧活动也就格外繁盛，戏神生日，那就更是如此了。《东京梦华录》卷八载：“二十四日，州西灌口二郎生日，最为繁盛。庙在万胜门外一里许，敕赐神保观。二十三日……于殿前露台上设乐棚，教坊钧容直作乐，更互杂剧舞旋……至二十四日……诸司及诸行百姓献送甚多。其社火呈于露台之上……自早呈拽百戏，如上竿、趯弄、跳索、相扑、鼓板、小唱、斗鸡、说诨话、杂扮、商谜、合笙、乔筋骨、乔相扑、浪子、杂剧、叫果子、学像生、倬刀、装鬼、研鼓、牌棒、道术之类，色色有之。至暮呈拽不尽。”[9]

二 摄取意象

古典戏曲剧目中，宗教故事剧占有一定比例，戏曲从宗教中摄取瑰伟神奇的意象，是一个显而易见的事实。明朱权《太和正音谱》将元杂剧分为“十二科”，其中至少有三“科”（神仙道化、隐居乐道、神头鬼面）大体上可以算是宗教剧：“一曰神仙道化，二曰隐居乐道（原注：又曰林泉丘壑），三曰披袍秉笏（原注：即君臣杂剧），四曰忠臣烈士，五曰孝义廉节，六曰叱奸骂谗，七曰逐臣孤子，八曰拔刀赶棒（原注：即脱膊杂剧），九曰风花雪月，十曰悲欢离合，十一曰烟花粉黛（原注：即花旦杂剧），十二曰神头鬼面（原注：即神佛杂剧）。”[10]这一分类不完全符合元曲的创作实际，将“神仙道化”置于“十二科”之首，与朱权耽溺道教的个人偏好有关。但元杂剧中宗教故事剧确有一定数量，而在宗教故事剧中又以道教故事剧为多，大批瑰伟神奇的宗教意象搬上了元代戏剧舞台，则是有目共睹的事实。明清戏曲舞台上也有令人炫目的宗教意象群。八仙、雷公、电母、门神、土地、城隍、花神、判官、太白金星、道人、尼姑、和尚……从天上的玉皇，到海里的龙王，从阳世的仙真，到冥府的鬼蜮，无不粉墨登场。单以描写八仙的剧作为例，元代就有马致远的《岳阳楼》和《黄粱梦》，岳伯川的《铁拐李》，范子安的《竹叶舟》，谷子敬的《城南柳》，贾仲明的《升仙梦》和《金寿安》以及无名氏的《蓝采和》等[11]。元

杂剧中的神仙道化剧，对于八仙故事的定型和传播，起了十分重要的作用。元代还出现了以写“神仙道化”剧而闻名于世的大剧作家“马神仙”——马致远。我国观众，特别是农民观众，主要是从戏台上认识玉皇大帝、东海龙王、王母娘娘、八仙、阎王等神灵仙真及鬼怪的。

无论是从戏神的“出身”看，还是从戏曲所摄取的宗教意象看，戏曲与道教的关系远比它与佛教的关系亲密。戏曲中也有佛教故事剧，但数量远不及神仙道化剧多。释迦牟尼、如来、观音等佛教圣徒较少在戏台上露面。[12]戏曲为何与道教的关系更为密切一些呢？我认为，大概有两个方面的原因：

其一，戏曲正式诞生之时，特别是戏曲空前繁荣的元代，佛教已走向衰落，而道教却在北杂剧的腹地——以大都为中心的北方，仍拥有较大势力。金元之际，陕西咸阳人王喆（号重阳子）创建的道教教派全真道，在我国北方盛极一时。山东道人丘处机掌教期间，颇得元太祖赏识。元太祖赐给丘处机金虎符、玺书，命其掌管天下道教，免除道观一切赋税差役。丘处机广收门徒，遍建宫观，很快把全真道推向鼎盛时期，道教的影响也迅速扩大。尽管元代曾先后两次因佛道争端而焚毁道书及经本，但就总体而言，元代统治者对全真道基本上是采取支持态度的，道教的势力比佛教的势力要大得多。在北杂剧作家生活的北方尤其是这样。明代皇室对道教的兴趣，也远在佛教之上。吴梅在谈到明代何以神仙道化戏较多时说：“盖明代宗室，大半好道，如宁献王（权）晚慕冲举，自号臞仙，王亦喜作游仙语，盖身既富贵，所冀者唯长生耳，与秦皇、汉武，惑于方士，亦此意也。”[13]

其二，道教的乡土气息浓重。道教创生于本土，与世俗生活的关系最为密切，其神仙故事、斋醮方术更为下层群众所熟悉。所以，在佛、道二教中，戏曲更靠近道教。宋元之际的学者马端临说：“道教之术，杂而多端。”[14]诚如其言，道教是在远古巫术、神仙方术、阴阳五行、谶纬迷信等传统思想资料的基础上建立起来的。道教还从传统思想资料中汲取了“天人合一”和“生生不已之谓易”的命题，认为人的生命同天地运行不息的规律一样，是可以与天地同修，与日月齐寿的。许多人之所以做不到这一点，是由于七情六欲的戕害。因此，道教以长生不死、羽化登仙为信仰的核心。这种以人的生存本能为基石的信仰，对于普通民众来说，当然比涅槃、圆寂的佛教学说更具有诱惑力。道教斋醮仪式和神仙方术与趋利避害的世俗心理相吻合，符篆禁咒、捉鬼驱邪、炼丹服食、吐纳导引，富有很强的实用性。修道远比念佛容易，道教没有使人望而生畏的艰深哲理，戒律宽松，信徒既可出家，也可“火居”。土生

土长的道教神仙，比“非我族类”的“胡神”更容易亲近。有学者指出，道教对日韩文化的影响之所以不及儒、佛两家那样大，可能是因为它的民族色彩或乡土色彩太浓之故。[15]鲁迅先生在《致许寿裳》中说：“中国根柢全在道教”。又说“人往往憎和尚、憎尼姑、憎回教徒，而不憎道士。懂得此理者，懂得中国大半。”[16]道教确实是一种乡土宗教，这不仅表现在它对传统思想资料的继承上，还表现在它粗鄙的形态上。朱熹说：“道家有老、庄书，却不知看，尽为释氏窃而用之，却去仿效释氏经教之属，譬如巨室子弟，所有珍宝悉为人所盗去，却去收拾他人家破瓮破釜。”[17]这话说得未免尖刻，但应该说基本上是符合实际的。信仰素质和文化素质低下是道教的突出问题。但是，与比较精致的佛教相比，原始粗鄙的道教反而更容易受到下层民众的欢迎。

全真教派喜援引儒、佛之说，尤其注重吸纳广受知识分子欢迎的禅宗思想，同时又提升老子学说在道教中的地位，使道教粗鄙的面貌有所改变。但与更精致、更理论化的禅宗相比，全真教派的乡土色彩和世俗化面貌仍然是相当鲜明突出的。全真教依附强权，关注世俗事务。注重地方特色的戏曲可以说是乡土戏剧，其主要服务对象和从业人员是文化素质不高的下层群众，它比较容易接纳传统文化中的低层位文化。在佛、道二教中，戏曲主要注目于乡土气息较浓的道教是不难理解的。

三 托庇

神庙

戏曲不仅从道教那里“抢”来一个“祖宗”，而且将演剧活动置于神庙的庇护之下。在我国古人看来，“神不厌人演戏”，演戏是人神交通的一种重要方式。洪子泉《演戏敬神说》指出：“演戏敬神为世俗之通例。既曰戏，敬于何有，既曰神，戏岂欲闻，然则演戏敬神之说，其果有耶无耶，而吾曰有之，有之于神不厌人演戏之深心，有之于人不忘敬神之至意，此其说可得而言矣。今夫神之为灵昭昭也，神不能与人言，而有可代神立言者，莫如戏文，所演忠孝节义等事，盖能一朝一夕，移风易俗，劝得千万人回心向善，宜其神听和平，而有许愿而来者，无不各如其愿而去也。此神不厌人演戏之深心有明证也。”[18]有乡民甚至认为，神非戏不乐，故每逢宗教节日，乡村都要延请戏班，歌演达旦，迎神祈福，酬神还愿。

旧时，演剧活动多托庇神庙的情形，可从我国现存最早的舞台遗构中得到证实。我国现存最早的舞台为元代所建，它们无一例外地都建在庙宇中。据目前所知，“山西南部古平阳地区较完整地保存有元代舞台八座，分置于临汾魏村牛王庙、王曲村东

岳庙、东羊村后土庙、翼城武池村乔泽庙、曹公村四圣宫、运城三路里三官庙、永济董村三郎庙、石楼殿山寺村圣母庙。”[19]这些庙宇多属道教，由此可见，戏曲与道教的关系远比与佛教为密，元代在北方道教的影响超过佛教，言之不虚也。

在神庙演戏，并不一定只是为了娱神，娱人是其重要目的，“敬神”往往只是一个堂皇的借口。这在许多文献中都可以找到佐证。乡间祈福酬神的戏剧演出通常是老少咸集，男女毕至，观者如堵的。富察敦崇《燕京岁时记》载：“过会者，乃京师游手，扮作开路、中幡、杠箱官儿、五虎棍、跨鼓、花钹、高跷、秧歌、什不间

（闲）、耍坛子、耍狮子之类。如遇城隍出巡，及各庙会等，随地演唱，观者如堵。”[20]据《东京梦华录》、《元明清三代禁毁小说戏曲史料》等记载，自宋代以来，迎神赛会演剧已成为我国乡村的一种传统，元明清三代皇廷及地方政府均曾颁布禁令，但有禁无止。这主要是因为托庇神庙的戏剧活动切合劳苦大众的需要，名为“敬神”，而所演的戏却是娱人的，有的甚至是对神灵的严重“亵渎”——所演剧目大多表现儿女私情。清人余治《得一录》卷十一载：“俗所谓庙会场，其割做戏剧，只有一丑一旦，非勾诱通奸，即私奔苟合，丑态万状，淫曲千般。”他认为这些戏只会干犯神怒，招至灾异：“神聪明正直，岂视邪色听淫声也者，非直不视不听而已，必致反干神怒。凡水旱疠疫之不时，祈祷之无应，安知非淫戏渎神之所致哉。”[21]从余治的这副有色眼镜中我们可以看出，托庇神庙，只是戏曲争取合法地位的一种手段。佛寺道观和名目繁多的祭祀活动实际上成了民间戏剧活动的保护伞。

四 以戏说法

戏曲作为一种俗文化，拥有包容量很大的观众群。宗教要广泛地争取信徒，扩大自己的影响，就不能不利用戏曲这种现成的大众娱乐形式来“代神立言”，张扬教义。宗教是对痛苦灵魂的安慰，心情郁闷，处处碰壁的失意者特别容易受到宗教思想的影响。我国古代剧作家大多是仕途坎坷，不得伸展的知识分子，他们在“这壁拦住贤路，那壁也挡住仕途”的困厄中，一方面到宗教中寻找慰藉，另一方面又借戏曲创作“浇”心中的“垒块”，安抚众生的宗教教义有时倒成了他们抨击现实的思想武器，这就使他们的剧作呈现出一定程度的复杂性——既有对黑暗现实的猛烈抨击，也杂有对宗教教义的宣扬。

如前所言，古典戏曲中确有一定数量的宗教故事剧，戏曲从宗教中摄取了题材和意象，但不等于凡是运用了宗教题材，摄取了宗教意象的剧目都是张扬教义的宗教剧。这一点，我们将在后面的章节中展开专门讨论。然而，毋庸讳言，运用了宗教题

材，摄取了宗教意象的剧目确有少数是以张扬宗教教义为主旨的，有些剧目虽然以描写世俗生活为主要目的，但其中也夹杂有“以戏说法”的消极成分。

宗教教义是一个内容庞杂的系统，有宗教信仰、宗教人生观、宗教道德、宗教戒律、宗教哲学等等。戏曲面对的观众主要是目不识丁的“愚夫愚妇”，高深玄妙的宗教哲学非其所宜。所以，戏曲对宗教教义的张扬，多半侧重于宗教信仰、宗教人生观和宗教道德等几个方面，鬼神信仰和因果报应之说成为宗教剧和宗教故事剧言说的重点。

说鬼神宗教信仰的核心内容是坚信灵魂不灭和鬼神的存在。任何宗教都是建立在有神论的基础之上的。虽然有神论者不一定就是宗教信徒，但宗教信徒一般应是有神论者。不相信现实世界之外尚有一鬼神世界，但又积极参加宗教活动的人（古今中外均有），不能算是严格意义上的宗教信徒。鬼神是世界文化现象，早在人为宗教出现以前，它就在世界各地广泛流传。世界上恐怕没有人不知道鬼的。敬天明鬼是我国的一个古老传统。《礼记·表记》说：“殷人尊神，率民以事神，先鬼而后礼。”巫覡为事鬼奉神而设。王充《论衡·订鬼》引《山海经》说：“沧海之中，有度朔之山，上有大桃木，其屈蟠三千里，其枝间东北曰鬼门，万鬼所出入也。上有二神人，一曰神荼，一曰郁垒，主阅领万鬼，恶害之鬼，执以苇索而以食虎。”《墨子》有《明鬼》篇，《左传》亦有诸多篇章言鬼神灵异。佛、道二教，特别是道教，可谓集鬼神迷信之大成。早期道教就被称作“鬼道”。《晋书·李特传》：“汉末，张鲁居汉中，以鬼道教百姓，人敬信巫覡，多往奉之。”道教还专门虚构了聚集和管理鬼魂的处所“酆都山”。据《酉阳杂俎》说，这座山“在北方癸地，周回三万里……洞天六宫，周一万里……是为六天鬼神之宫。”据《真灵位业图》，道教给这一“治鬼之处”派了一位首领，称作“酆都北阴大帝”，他统领着各种各样的鬼官鬼卒。佛教亦崇信鬼神，既有“八部鬼众”，又有“十殿阎罗”，还有各种各样阴森恐怖的地狱。[22]道教徒不仅信鬼信神，而且装神弄鬼，禁咒、符篆、祈禳、斋醮等道教方术与降神劾鬼的古代巫术和世俗迷信是一脉相承、难分难解的。

宗教为了利用鬼神的力量整顿人间秩序，按照人世间统治与被统治的现实，精心设计了地狱与天堂两个对立而又相通的世界。违背神的意志的灵魂拘于地狱，是为鬼魂；创造人、主宰人的神以及追随神而得道的灵魂升入天堂，是为神灵仙真。譬如，道教在鬼魂之外还捏塑了大量的神仙和灵怪。神与仙既有联系又相区别，有的既是神，又是仙，有的是仙却不是神。“大抵天神是执政管事的，如人间帝王和下属官

吏；仙则是不管事的散淡人，犹如人间的名士和富贵者；神都有帝王的‘封诰’，享受祭祀，仙则大都由‘得道’而成，并不一定得到祭祀。仙有天仙、地仙、散仙之分。天仙可能为天神，地仙则只在人间，散仙则天上人间飘忽不定。”[23]神亦分为天神和地神。天神如三清、三官、玉皇、王母娘娘、雷公、电母、风伯、雨师等等；丰神如城隍、土地、灶君、五岳大帝、四海龙王等等。灵怪为物之长寿有灵者，如动物类有狐精、虎精、鼠精等等；植物类有柳精、桃妖、梅魅等等。

古典戏曲对仙境的存在和俗人成仙的可能性作了肯定性的回答。

要超凡脱俗，羽化登仙，首先需要坚信尘世之外有神仙与仙境的存在。有一些戏曲剧目以无可置疑的信念，活生生的形象，向人们反复昭示了神仙与仙境的存在。史九敬先《庄周梦蝴蝶》（亦称《老庄周一枕蝴蝶梦》）杂剧中，来自太虚仙境的太白金星对迷恋花酒的庄周这样描述自己所生活的仙境：“俺那里灵芝常种，蟠桃初红；云鹤翔空，白云迎送；玉女金童，紫箫调弄；香霭澄澄，紫雾濛濛；瑞气腾腾，罩着这五云楼观日华东。俺那里有神仙洞。”[24]有的剧作则请出著名的宗教人物现身说法。马致远《陈抟高卧》杂剧写隐居武当山、华山二十余年，以服气、辟谷之术修炼成仙的宋初道士陈抟隐居不仕的故事。陈抟在剧中这样描述他所生活的仙境：“俺那里云间太华烟霞细，鼎内还丹日月迟；山上高眠梦寐稀，殿下朝元剑佩齐；玉阙仙阶我曾履，王母蟠桃我曾吃；欲醉不醉酒数杯，上天下天鹤一只；有客相逢问浮世，无事登临叹落晖；危坐谈玄讲《道德》，静室焚香诵《秋水》；滴露研硃点《周易》，散诞逍遥不拘系。”[25]耳听为虚，眼见为实。有的剧作则借俗人误入仙境的“奇遇”，在舞台上正面展现美妙的仙境。元末明初王子一《误入桃源》杂剧通过描写东汉人刘晨、阮肇上山采药，误入桃源仙境的故事，正面描写了仙境的生活。刘、阮二人均系天台县人，“幼攻诗书，长同志趣，因见奸佞当朝，天下将乱，以此潜形林壑之间，无志功名之会。”[26]在天台山下结庐为庵修行学道。一日，他们相约去天台山采药，天将暮而迷路。太白金星化作樵夫，为他们指点迷津。他们按其所示路径，登高涉险，来到一个去处，只见“霞光凤驭，羽盖霓旌，笙歌缭绕，珠翠妖娆。”正当他们惊疑不定之时，一群如花似玉的侍女簇拥着两位光彩照人的小姐迎了上来，笑吟吟地将刘、阮二人引入一“贝阙珠宫”，并与之结成情意绸缪的姻眷。时过一载，二人思归，意欲暂别小娘子回故里探望，打算旬日之间即返。谁知当他们回到故乡十里庄时，“早已物换星移，过了一百多岁”。此时刘晨的儿子早已作古，孙子刘德已长大成人。村子里早已没有一个人认识他们了。他们这才“信知彼处乃是神仙之

境”，于是“急到山中访那桃源洞，往住来来，再不得其旧路。”刘、阮二人走投无路，意欲跳岩自杀，太白金星复出，又为他们指引路径，使之复入桃源洞，与二仙子鸳梦重温。剧作以刘、阮二人的亲身经历，将仙与俗的联系与区别展现在读者面前，证明仙境美好无限，俗人完全可能进入仙境，在那里照样有如花美眷和尘世之乐，却完全没有尘世的烦恼。

不能说凡是描写了仙境和神仙的剧作都是宣扬神仙信仰、张扬教义的。有的剧作只是借仙境来表现人间，那里的“仙人”充满世俗气，仙境冷静寂寞，难以生存，而掌管仙境的天神简直是地上专制暴君的化身，“仙人”眼中的世俗生活反而是幸福的，值得羡慕的，“神仙”的生活则是不堪忍受的。这不但不是宣扬宗教教义，而且是利用宗教题材来批判宗教了。宗教创设仙境的目的是为了否定世俗生活，引诱人们逃避现实，寄希望于虚无缥缈的仙境。因此只有当戏剧作品抱着否定世俗生活的宗旨来描绘仙境和仙人时，我们才能说，这种描写旨在张扬教义，这类作品，或者说这类描写在古典戏曲中仍然是不乏其例的。譬如，马致远的《任风子》借由肉眼凡胎而悟道成仙的任风子，见出仙俗之别，否定了世俗生活。任风子原本是以杀生为业的屠户，每日生活在酒海肉山之中，家中有娇妻幼子，享尽天伦之乐，以为世间幸福莫过如此。不料，正在他十分得意之时，一个游方道士来到他的家乡布道，使一乡之人“都断了荤腥吃斋素”，屠户们的生意立即陷入困境。“搅人买卖，如杀父母”，众屠户公请任风子“杀那先生去”。任屠满腔怒火，奔那道人而来。岂料那道人是神仙马丹阳，颇有仙术，任屠还来不及靠近他，就被其神仙法力所制服。经过仙师几番点化，任屠终于悔悟，放下屠刀，弃了尘缘，跟随仙师出家。他为了表示彻底切断尘缘俗想，不但断然休了娇妻，而且还亲手摔死幼子。由于他的果决，终于摆脱了六道轮回，进入无生死的蓬莱仙境。他得意地唱道：“再谁想泥猪疥狗生涯苦，玉兔金乌死限拘。修无量乐有余，朱顶鹤献花鹿。唳野猿啸风虎，云满窗月满户。花满溪酒满壶，风满廉香满炉。看读玄元道德书，习学清虚庄列术。小小茅庵是可居，春夏秋冬总不殊。春景园林赏花木，夏日山间避炎暑。秋天篱边玩松菊，冬雪檐前看梅竹。皓月清风为伴侣，酒又不饮色又无，财又不贪气不出。”“近着这野水溪桥，再不听红尘中是非闹。”“散诞逍遥，虽不曾阆苑仙家采瑞草，又无甚忧愁烦恼，海山银阙赴蟠桃。”在这些“仙人”眼中，红尘中人过的是猪狗一样的生活，都在六道轮回的恶境中煎熬。既有妻子儿女的拖累，又有名缰利锁的拘系，还有人我是非的纷扰，真是苦不堪言。而太虚仙境不但彻底摆脱了这些牵累，散淡逍遥；而且超越生死轮回，真

是“到大来无是无非，快活到老”。这显然是神仙信仰的艺术化。在仙俗对比中，肯定“仙”而否定“俗”，这类张扬宗教教义的描写，在古典戏曲剧目中是不难找到例证的。

仙境是美好的，真实存在的。但假如仙俗殊远，浊身凡胎无从登临，那么，这种信仰也就成了可望而不可即的空中楼阁，失去了普遍的感召力。戏曲通过具体的人物形象说明，仙人无种，可学而得之，即使恶如屠夫（《任风子》）、淫如妓女（《度柳翠》、《刘行首》、《半夜朝元》）、贱如优伶（《蓝采和》）、贪如赃官（《铁拐李》），均有“半仙之分”，只要听从仙师点化，迷途知返，皆可步入蓬莱仙境。即使是土木形骸、妖精鬼魅（《城南柳》，《升仙梦》）也能证果朝元，这就给了众生进入“天堂”的廉价门票。

古典戏曲对鬼魂的存在作了肯定性的描写。

我国古典戏曲剧目中，出现过鬼魂的剧作比较多。据统计，在现存近两百种元杂剧中[27]，出现过鬼魂的就多达六七十种。关汉卿就热衷于描写鬼魂，多部剧作有鬼魂出现。而且，在许多剧目中，鬼魂对于剧情的开展所起的作用是关键性的，剧中描写鬼魂的篇幅也比较大，有的剧作以鬼魂为全剧着力刻画的中心。譬如，元代剧作《西蜀梦》、《后庭花》、《东窗事犯》、《倩女离魂》（生魂）、《神奴儿》、《盆儿鬼》、《碧桃花》、《生金阁》、《霍光鬼谏》；明代剧作《桃符记》、《乔断鬼》、《闹钟馗》、《坠钗记》、《钵中莲》、《洒雪堂》、《画中人》、《西园记》、《再生缘》、《红梅记》及其后世改编本《红梅阁》、《游西湖》、《李慧娘》等都是以鬼魂为主要描写对象的鬼魂戏。《牡丹亭》的鬼魂在剧中也占有举足轻重的地位。清代和近代仍有不少鬼魂戏上演。若与西方戏剧相比，戏曲的这一特点就更加突出。西方戏剧也有表现鬼魂的。譬如，伏尔泰、莎士比亚都在自己的剧作中描写过鬼魂。莎士比亚的《哈姆雷特》和《麦克白》中的鬼魂与我国戏曲中的鬼魂托梦和冤魂复仇颇有些相似。但是，就总体而言，西方戏剧中涉及鬼魂的作品远不如我国戏曲多。西剧中的鬼魂多半是偶尔一现的陪衬，对于剧情的发展所起的作用相对较小，这些作品的主人公是人而不是鬼魂。在西方戏剧史上，主要描写鬼魂的剧作并不多见。

戏剧作品中描写了鬼魂，并不等于其宗旨就是宣扬鬼神迷信。譬如，描写鬼魂复仇的戏，大多把鬼魂写成宁死不屈的正义力量的化身，这些鬼魂所蒙受的冤屈，深刻地揭露了统治阶级的残酷无情，他们虽死犹生，面对恶魔毫无畏惧，充满正义战胜邪

恶的必胜信念和不达目的决不罢休的斗争精神。又譬如，描写人魂恋爱的戏，大多把鬼魂写成为渴望爱情而死的美好感情的化身，她们生时不能与意中人结合，死后也要团圆。她们对爱情的执著追求，不只是表现了对爱情的忠贞不渝，同时，也是对封建礼教的冲击和抗议。这两类鬼魂都是活泼美丽，逗人喜爱的。这里的鬼魂是作者表达现实生活感受的一种特殊的意象，决不是宣扬鬼神迷信的工具。但是，不能否认，戏剧描写鬼魂或生魂，都是以对灵魂、鬼神的崇信为前提的。如果没有对灵魂、鬼神的普遍信仰，古典戏曲中就不可能出现那么多的鬼魂戏。德国戏剧批评家莱辛在《汉堡剧评》中说，“整个古代是相信过鬼魂的。古代剧作家有权运用这种迷信”。剧作家运用鬼魂，首先必须“迷惑观众”，进而去感动观众。迷惑的前提是观众对鬼魂的普遍信仰。假如观众根本不相信世界上有鬼魂存在，鬼魂对观众的迷惑作用也就会削弱，甚至完全丧失。“如果我们现在真的不再相信鬼魂，如果没有这种迷信必然会阻碍迷惑。如果没有迷惑我们便不可能产生同情心，如果剧作家现在违背自己的目的，为我们创作这种令人难以置信的童话，那么他为此所运用的一切艺术手法，便都是失败的。”[28]我国古典戏曲中的鬼魂戏之所以数量特别多，鬼魂在许多剧目中之所以占有那么重要的位置，正说明灵魂不灭观念和鬼神迷信曾经如浓云密雾长期笼罩古老中华。

戏曲中的鬼魂戏主要有以下几个方面的内容：

其一，灵魂不灭。这是鬼魂信仰的核心，如果鬼魂和肉体一样也会死掉，不能独立于形魄之外，那么世界上也就没有鬼魂了。戏曲舞台上的鬼魂、生魂都是独立于人的肉体之外，有知觉、能行动的超自然物。譬如，郑光祖的《倩女离魂》以多情的倩女生魂追情郎而去京城，肉体则在家卧病多年的奇幻情节向人们昭示，灵魂是可以离开肉体而单独活动的；武汉臣的《生金阁》则表现了人死而灵魂不灭，转入另一个世界继续生活的情形：穷秀才郭成偶然得一恶梦，惴惴然。圆梦者告知，他将有百日“血光之灾”，只有远避千里之外方可躲过此劫。郭慌忙携其妻李氏进京，一来躲灾，二来求取功名。行前其父赠以祖传宝物“生金阁”，途中遇“花花太岁”庞衙内。庞见财起心，又见郭妻有姿色，即强夺“生金阁”且威逼李氏为妻。郭不从，庞杀之。不料，郭尸首倒地复起，提起被砍掉的头颅跳墙而走。次日恰逢元宵节，无头鬼手提头颅，追打庞衙内甚急，庞仓皇逃命。一日，无头鬼在路上拦住包拯申冤。包拯回开封府后，即勾郭成鬼魂前来询问。鬼魂跪在公堂之上，一一回答包拯问话，诉说自己的冤枉。包拯据鬼魂所供述，智赚“生金阁”，严惩了凶犯庞衙内。这些剧作

以艺术形象证明，鬼魂不仅是存在的，而且还可以影响人世的生活，人也能与鬼魂对话和交流。隐藏在这些剧作背后的是国人的生命意识和死亡观念——生命是永恒的，人死去的只是肉体，灵魂不会死亡，只是到另一世界去继续生活。这反映了国人对生的眷恋和对死亡的超越。

其二，投胎转世。灵魂既然是不会死亡的，那么，它就可以投胎转世。前世行善者可以托生为显达，前世为恶者则可能投胎为马牛。这也是鬼神信仰的重要内容，说明宗教迷信与封建伦理实现了整合。戏曲中的鬼魂戏对这一内容作了形象化的反映。元末杨景贤《刘行首》写金末元初道人王重阳（由正末扮演）命“托生神将”将唐代女鬼（管玉翠夫人的鬼魂，由旦扮演）送往阳间托生，剧中写道：

[旦云]师父，弟子何方去也？[正末云]你往汴梁刘家托生，当来为刘行首二十年，还了五世宿债，教你二十年之后，遇三个丫髻马真人度脱你，你便回头者，休迷却正道。我如今说与东岳殿管托生案神。案神安在？疾。[外扮东岳神上，诗云]不孝漫烧千束纸，亏心枉爇万炉香。神灵本是正直做，不受人间枉法赃。小圣乃东岳殿案神是也。有祖师法旨呼唤，须索走一遭去。[见科，云]师父唤小圣有何法旨？[正末云]听吾法旨：引着这阴魂往阳间汴梁刘家，托生一女子身，当来为刘行首，着他还宿世债去。[东岳神云]领法旨。[正末唱]（赚煞尾）我着你托化在雨云乡，还宿债在莺花阵。休迷却前生道本，虽和那野草闲花作近邻，则你那主人公休离了玄门。你与我逞精神，送旧迎新，二十载还元见老君。欲要见五祖七真，先受些千随百顺。早则不冷清清和月伴荒坟。[下][东岳神云]奉师父法旨，不敢久停久住，引着这阴魂前往刘家托生去来。[同旦下][29]

有的剧作则把投胎转世与因果报应结合在一起。元杂剧《冤家债主》写张友善家中财物被盗，其妻则吞没僧人财物。不久，盗贼与僧人相继死去，且都投胎转世为张家之子。其一勤俭兴家，以偿还前世偷盗债务，另一子挥霍无度，以索取前世被侵吞的财物。款额相抵之后，这两个儿子即死去。元末刘君锡《来生债》杂剧让财主家中的牛、马、驴开口说话，说是前世借了财主的钱，未能还清，今生投胎变作牲畜填报。按照宗教迷信的说法，灵魂脱离肉体之后，是无拘无束，来去自由的，然而古典戏曲所描写的投胎转世却大多不是鬼魂的自由选择，而是神灵安排，是神的意志的体现。《两世姻缘》等少数剧作把投胎转世写成是女主人公“情未了”所致，剧中并没有出现鬼魂，但张玉箫再世同样是由于神灵的安排，因此，尽管此剧之主旨在于歌颂自择佳偶的叛逆行为，具有积极的思想意义，但灵魂不灭观念是其艺术构思的基础，

其中还含有宿命论色彩。

其三，还魂复生。古人以为，形魄和灵魂相离，或病卧，或死亡，形魄相依则生。人死可以复生，即使形魄被焚化或坏朽，亦可借他人之尸而复活，谓之“借尸还魂”。古典戏曲中表现“还魂”的剧目较多。较早的剧目有元杂剧《碧桃花》。剧中描写县丞之子张道南自幼与知县之女徐碧桃订有婚约，一日，张家邀请徐家二老到家中赏花。这时，张道南家中一只白鹦鹉从笼中飞出，张道南尾随其后，寻至徐家后花园，恰好碰见正在园中散心的碧桃和丫环。互通姓名后，从未谋面的未婚夫妻为不期而遇而惊喜万分。此事被从张宅赏花归来的碧桃父母撞见。他们斥责说，这是“禽兽的勾当”，“败辱门户”。本来就无地自容的碧桃，听了这番危言耸听的训斥，回到房中，竟“一口气死了”。为了避免“出丑”，碧桃父母在后花园中草草掩埋了女儿。三年后，状元及第的张道南被任命为碧桃故里的知县。一日晚间，张道南乘酒兴到当年与碧桃见面的花园散心，旧地重游，物是人非，无限伤感，回到房中抚琴释闷，弹完一曲步出户外，发现花阴下伫立着一美丽少女，询之，对曰：邻家女闻琴声而心动。道南不禁动情，将其引入房中，成秦晋之好，临别以词相赠。可是，少女一去不回，道南相思成疾，只好辞官归里医治。此时，碧桃之妹玉兰已长大成人。其父见道南一举成名，又不曾婚配，欲以玉兰相许，派家人以探病为名去张家提亲。道南回家前一病不起，医药无效。道南的父亲以为是邪魔缠身，特请著名道士萨守坚来家中捉鬼驱邪。萨设坛作法，将碧桃的鬼魂勾来询问。鬼魂承认与道南相会的就是自己。她这样做不是为了祸害道南，而是因为她尚有20年阳寿未尽，与张道南有因缘未了。萨守坚又立即请来冥府掌管生死和因缘的两个判官，他们经查实证明碧桃所言非虚。但碧桃之尸早已腐烂，怎么还魂归阳呢？掌管生死的判官又核查生死簿，发现碧桃的妹妹阳寿已到，当晚合死。萨守坚即着鬼魂借玉兰之尸还阳。《碧桃花》对后世描写“还魂”的剧作，如《牡丹亭》等有一定影响。《碧桃花》之本意在肯定男女青年的美好爱情，但描写鬼魂的笔墨过多，张扬了鬼魂信仰，削弱了剧作的思想意义。

不但阳寿未尽的俗人可以借尸还魂，道教中的八仙也有借尸还魂的。元岳伯川《铁拐李》杂剧写宋代郑州孔目岳寿因得罪权贵，惊恐而死，为官之日又有“扭曲作直”的恶行，在阴间将被叉入油镬中烹炸。吕洞宾前往说情，并许救他复活，收为徒弟。可是岳寿刚死，尸体即被其妻焚化。但这时刚好另一地区有一瘸腿李姓屠户病死，吕洞宾即着岳寿鬼魂借其尸还魂。李屠刚死又因岳寿之灵魂附体而突然复活，但

因灵魂已换成岳寿的，复活的李屠就像完全失去记忆的人一样，根本不认识围在他旁边的亲人，因而闹出许多笑话。这类情节的运用，

-
-
- [1] 《栞城后集》卷五，《四库全书》集部三，别集类二。
- [2] 《能改斋漫记》卷八，《四库全书》子部十，杂家类二，杂考之属。
- [3] 《传家集》卷六十七，《四库全书》集部三，别集类二。
- [4] 《玉茗堂尺牍》2，上海远东出版社1996年版，第133、228页。
- [5] 孙昌武《佛教与中国文学》，上海人民出版社1988年版，第296页。
- [6] 《李渔全集》第五卷《笠翁传奇十种》（下册），浙江古籍出版社1991年版，第126页。
- [7] 旧时艺人崇拜戏神及关圣帝君的论述，参考了董每戡《说剧》的有关篇章，见该书人民文学出版社1983年版，第145页。
- [8] 转引自董每戡《说剧》，人民文学出版社1983年版，第290页。
- [9] 孟元老等《东京梦华录》（外四种），古典文学出版社1956年版，第47—48页。
- [10] 朱权《太和正音谱》，《中国古典戏曲论著集成》三，中国戏剧出版社1959年版，第24页。
- [11] 其中有些剧作家为元末明初人，故有学者将其作品归入明杂剧。
- [12] 这里只是相比较而言，佛教人物也曾被搬上戏曲舞台，如无名氏《鱼篮记》杂剧中，观音、弥勒、文殊、普贤、寒山、拾得均出场。寒、拾为唐代高僧。明万历间僧人智达《归元镜》传奇不仅有高僧慧远登台，而且有如来、观音、舍利佛等现身。
- [13] 《吴梅戏曲论文集》，中国戏剧出版社1983年版，第416页。
- [14] 马端临《文献通考》卷二百二十五《经籍考》五十二，《四库全书》史部十三，政书类一，通制之属。
- [15] 参见《佛教与中国文化》，上海书店1987年版，第84页。

- [16] 《鲁迅全集》第九卷，人民文学出版社 1958 年版，第 285 页。
- [17] 朱熹《朱子语类》卷一百二十五《论道教》，《四库全书》子部一，儒家类。
- [18] 余治《得一录》卷十一之二引录，王利器辑《元明清三代禁毁小说戏曲史料》，上海古籍出版社 1981 年版，第 309-310 页。
- [19] 柴泽俊《古平阳地区戏曲舞台文物资料汇编》，《元曲鉴赏辞典》，中国妇女出版社 1988 年版，第 1480 页。
- [20] 《燕京岁时记》，王利器辑《元明清三代禁毁小说戏曲史料》，上海古籍出版社 1981 年版，第 86 页。
- [21] 余治《得一录》，王利器辑《元明清三代禁毁小说戏曲史料》，上海古籍出版社 1981 年版，第 136-139 页。
- [22] 佛教有“等活”、“黑绳”、“众合”、“号叫”、“大叫”、“炎热”、“阿鼻”等“八大地狱”，每个都很恐怖。
- [23] 石衍丰曾召南《道教基础知识》引李养正《道教概述》语，四川大学出版社 1988 年版，第 233 页。
- [24] 隋树森《元曲选外编》二，中华书局 1959 年版，第 382—383 页。
- [25] 臧晋叔《元曲选》二，中华书局 1958 年版，第 728 页。
- [26] 臧晋叔《元曲选》四，中华书局 1958 年版，第 1353 页。
- [27] 元明之际无名氏杂剧有数十种之多，其属元属明，颇有歧见，故对现存元杂剧数量的统计颇不一致。
- [28] 《汉堡剧评》，上海译文出版社 1981 年版，第 59-60 页。
- [29] 臧晋叔《元曲选》四，中华书局 1958 年版，第 1323 页。